

Gesine Drews-Sylla

# Performance, Postmoderne, Piratenfernsehen – Kunst der 1990er Jahre

Die frühen 1990er Jahre bedeuteten auch für Kunst und Kultur im postsowjetischen Raum eine Umbruchzeit. Neue Kunstformen und bisher wenig verbreitete Genres und Themen kamen auf, zugleich grenzten sich Kunstschaaffende mit einer postmodernen Ästhetik von den sowjetischen Konventionen ab.

Als am 31. Januar 1990 der erste McDonald's seine Türen in Moskau öffnete und am ersten Tag bis weit über die Öffnungszeiten hinaus von insgesamt 30000 Menschen besucht wurde, existierte die Sowjetunion noch. Zwei Jahre nach der Ankunft dieses globalen Symbols westlichen Konsumverhaltens war sie endgültig zerfallen.

In den Jahren des Zusammenbruchs erlebten Kunst und Kultur im gesamten spät- und postsowjetischen Raum eine Aufbruchphase, die sich rückblickend bereits in den Liberalisierungen der späten 1980er Jahre abzeichnete. Kultfilme wie Vasilij Pitschuls *Malen'kaja Vera* (1988, *Kleine Vera*) oder Sergej Solovjovs *Assa* (1988, *Assa*) erzählten offen Geschichten, die so auf sowjetischen Kinoleinwänden noch nicht zu sehen gewesen waren: Geschichten von sowjetischer Provinzlangeweile und Systemverweigerung, von Sexualität, organisierter Kriminalität, Rockmusik und jugendlicher Gegenkultur.

Die sowjetische Kulturlandschaft war jahrzehntelang durch das Nebeneinander von offizieller und inoffizieller Kultur, der Untergrundkultur, gekennzeichnet gewesen. Dieses System begann sich bereits gegen Ende der Sowjetunion umzustrukturieren, wovon auch *Assa* und *Malen'kaja Vera* zeugen. Zum einen wurden Akteure der einstigen, auf Unsichtbarkeit bedachten Gegenkultur nun sichtbar, zum anderen stießen schnell neue Akteure in das Vakuum vor, das der Zusammenbruch hinterlassen hatte. Die Schlangen vor Geschäften, die zur sowjetischen Alltagskultur gehörten, hatte kurz vor Beginn der Perestrojka Vladimir Sorokin in seinem Roman (so zumindest der Untertitel) *Očered'* (1985, *Die Schlange*) literarisch kommentiert. Der Text besteht nur aus Dialogen und reproduziert die Schlange in Textform. Die allgegenwärtige Knappheit literarisch anzusprechen – und das auch noch in einer Form, die weit von den Konventionen der offiziellen Sowjetunion abwich –, war zu diesem Zeitpunkt noch unmöglich, und so wurde der Text erstmals 1985 in Paris publiziert. Ende 1991 jedoch konnte ein Auszug in der populären Zeitschrift *Ogonëk* erscheinen. Bald darauf fanden die Texte des ehemaligen Untergrundautors Sorokin ein großes Publikum.<sup>1</sup>

## Postmoderne Provokationen

Sorokins provokante Ästhetik – der Gebrauch obszöner Lexik, die postmoderne, textuelle Funktionalisierung von Gewalt und Sexualität, das Aufgreifen von tabubesetzten Thematiken oder auch die formale Zerstörung offiziell sanktionierter Texte – waren spezifisch auf die kulturellen Bedingungen der späten Sowjetunion zugeschnitten und keine singulären Erscheinungen. Auch Viktor Jerofejev, dessen Texte ebenso postmodern und provokant sind, konnte ab 1990, als er *Russkaja krasavica*

(*Die Moskauer Schönheit*) veröffentlichte, wieder publizieren. Ähnliches gilt für viele andere der einstigen sowjetischen Untergrundchriftsteller.

Die offizielle Kultur hingegen lag am Boden; ihr Zeichensystem ging mit der Sowjetunion unter, der infrastrukturelle Rahmen ebenso. Überdeutlich wurde dies im Bereich des Filmschaffens, denn Filme wurden mehrere Jahre lang so gut wie gar keine mehr produziert, zumindest nicht in den offiziellen Studios. Nikita Michalkov war einer der wenigen, der 1991 während des akuten Zusammenbruchs der Sowjetunion mit seinem in französischer Koproduktion entstandenen Film *Urga* in den offiziellen Strukturen einen international erfolgreichen Film realisieren konnte. Der Film war eine russische Antwort auf Kevin Costners *Dances with Wolves* (1990, *Der mit dem Wolf tanzt*), zugleich aber auch ein Filmmanifest des neurechts geprägten (Neo-)Eurasianismus, der in den 1990er Jahren durch Alexander Dugin propagiert wurde.<sup>2</sup> Michalkovs Werk zeugt so auch von den politischen Verschiebungen jener Jahre. Erst 1996 gelang Alexej Balabanov mit seinem mit einem Minimalbudget realisierten Film *Brat* (*Der Bruder*) ein neuer Kultfilm, der das rebellische Lebensgefühl einer Generation, der nun postsowjetischen Jugend, einzufangen vermochte.<sup>3</sup>

In der Literatur sah das Jahr 1992 eine ganze Reihe von wegweisenden Neueröffnungen. Viktor Pelevin betrat in Russland mit seinem Roman *Omon Ra* (1992, *Omon hinterm Mond*) die literarische Bühne, ein Jahr später folgte *Žizn' nasekomych* (1993, *Das Leben der Insekten*). Der Ukrainer Jurij Andruchovytsch, der bereits 1985 die literarische Performancegruppe Bu-Ba-Bu mitbegründet hatte, veröffentlichte 1992 seinen ersten Roman *Rekreaciji* (*Karpatenkarneval*), ein Jahr später *Moskoviada* (1993, *Moskowiada*).

Auch Pelevins und Andruchovytschs Bücher sind von Tabubrüchen und postmoderner Ästhetik geprägt. Ihre Figuren müssen sich in surreal anmutenden Städten und Landschaften bewegen, denen die ordnenden Strukturen abhandengekommen sind. Sie können sich auf ihre Sinneseindrücke nicht mehr verlassen und werden immer wieder mit unvereinbaren Versatzstücken der vergangenen ideologischen Welt sowie mit der unzusammenhängenden Gegenwart konfrontiert. Pelevins Figuren hypertrophieren die Sowjetideologie, die sich jedoch als Trugbild erweist, oder verwandeln sich gleich ganz in Insekten. In Andruchovytschs Romanen irren die Protagonisten durch surreale Welten, mal in Moskau, mal in der Ukraine, die zwischen Kommerzialisierung und postsowjetischem Zerfall zerrissen ist. Der Zerfall des politischen Konstrukts der multinationalen Sowjetunion in einen noch amorphen transnationalen Raum wird hier spürbar.

Auch die Literaturen der anderen postsowjetischen Räume reagierten auf die neue Situation. Der ebenfalls 1992 erschienene Roman *mogzauroba q'arabaghshi* (1992, *Reise nach Karabach*) des georgischen Schriftstellers Aka Morchiladze, in dem zwei georgische Kleinganoven im Machtvakuum von Tbilissi zwischen die Fronten geraten, spielt in einer durch die postsowjetischen Wirren zerrissenen Welt. In Belarus entwickelte sich ab den 1990er Jahren eine freie Szene des Literatur- und Kulturschaffens, die jedoch nach wie vor einer offiziellen Kultur gegenüberstand. Insbesondere die Vertreter der literarischen Gruppierung Bum-Bam-Lit loteten das Belarussische in den 1990er Jahren als Literatursprache aus und versuchten es von den Paradigmata der Sowjetzeit zu lösen.<sup>4</sup>

### Populäre Krimis, Drag und neue Videokunst

Doch nicht nur der postmoderne, ästhetisch anspruchsvolle Roman erlebte einen Aufbruch. Es entstanden schnell völlig neue Publikationsformen und literarische Genres.<sup>5</sup> Das Bedürfnis nach populärer Lektüre wurde durch die neue Regenbogenpresse ebenso bedient wie durch Verlage, die sich nun marktwirtschaftlich orientieren mussten. Paradebeispiel hierfür sind die Krimis von Alexandra Marinina. Ihren ersten Roman *Stečenie obsojatel'stv* (*Widrige Umstände*) schrieb sie 1993. Anschließend folgten Dutzende dieser leicht zu lesenden Krimis rund um die Moskauer Ermittlerin Anastasija Kamenskaja. Marininas Romane blieben nicht nur das gesamte erste postsowjetische Jahrzehnt ausgesprochen erfolgreich, sie wurden auch in zahllose Sprachen übersetzt und schließlich Ende der 1990er Jahre in der Krimiserie *Kamenskaja* für das Fernsehen adaptiert. Ende der 1990er Jahre publizierte auch Boris Akunin seinen ersten Kriminalroman *Azazel'* (1998, *Fandorin*) rund um den Detektiv Erast Fandorin. Akunins Krimis sind im imperialen Russland des späten 19. Jahrhunderts angesiedelt. In ihrem Erfolg spiegelt sich das große historische Interesse jener Jahre.

Auch das Fernsehen musste sich nach dem Zusammenbruch der offiziellen Strukturen neu aufstellen. In die entstehende Lücke stießen ab Beginn der 1990er Jahre kleine, private Fernsehkanäle vor, die teils in Wohnungen gegründet wurden. Vor allem in den Zentren, in Moskau, St. Petersburg oder Jekaterinburg hatten diese Privatkanäle bald mehr Zuschauer\*innen als die staatlichen Medienanstalten. Sie zeigten häufig aktuelle Filme, die zumeist als Raubkopien ausgestrahlt wurden, während sie noch in den US-Kinos liefen. Aber auch Eigenproduktionen, meist extreme Low-Budget-Projekte, wurden in diesen privaten Kleinstrukturen realisiert.<sup>6</sup>

Vertreter ethnischer Gruppierungen, die in der Sowjetunion zwar als Nation galten, jedoch keine eigene Republik und somit keinen eigenen postsowjetischen Nationalstaat hatten, profitierten ebenfalls künstlerisch von der Umbruchssituation. Sie konnten sich von den ideologisch geprägten, ästhetischen Paradigmata lösen, in die sie die Kulturförderung der Sowjetzeit gezwungen hatte. Ein Beispiel ist der Rom Dufunja Vischnevskij, dessen Film *Grešnye apostoly ljubvi* (1995, *Sündige Apostel der Liebe*) den Genozid an der sowjetischen Rombevölkerung während der deutschen Okkupationszeit thematisierte, oder der etwas frühere, noch stark von sowjetischen Ästhetiken geprägte Film *Ja vinovat* (1993, *Ich bin schuldig*), der Geschichten von Korruption und organisierter Kriminalität aus der Perspektive einer Rom\*nja-Familie erzählt.



Still aus der Eröffnungssequenz des „Piratenfernsehens“, das eine Gruppe St. Petersburger Künstler in den frühen 1990er Jahren betrieb. Foto: Youtube

Auf andere Weise nutzte die St. Petersburger Kunstszenen die sich bietenden Möglichkeiten. Der Performance-, Video- und Dragkünstler Vladislav Mamyshev-Monroe gründete gemeinsam mit Juris Lesnik und Timur Novikov den privaten Fernsehsender *Piratskoe televidenie* (*Piratenfernsehen*), der zwischen 1990 und 1992 aktiv war.<sup>7</sup> Mamyshev-Monroe hatte bereits in unabhängigen Filmprojekten der Regisseurin Ivetta Pomerantseva mitgewirkt und war durch seine Dragperformances als Marilyn Monroe in der freien Kunstszenen nicht nur bekanntgeworden, sondern auch zu seinem Künstlernamen gekommen. Er verkörperte in seinen an popkulturelle Ästhetiken anschließenden Projekten zahlreiche andere Figuren, darunter Michail Gorbatschow, Ljubov Orlova oder später Osama Bin Laden. *Piratskoe televidenie* wurde in einem von Künstlern besetzten Haus in der Fontanka 145 betrieben, einem legendären Inkubationsort der freien Club-, Kunst- und Kulturszenen in St. Petersburg. Der Sender strahlte vor allem selbst produzierte Videokunst aus und gab damit dieser in der späten Sowjetunion sehr jungen Kunstform ein erstes Forum.

Ebenfalls aus St. Petersburg stammt Sergej Bugaev. Er war unter dem Künstlernamen *Afrika* durch seine Titelrolle in *Assa* als der Lebenskünstler Bananan, der Sänger einer Underground-rockgruppe, schlagartig bekannt geworden. Den Künstlernamen hatte ihm sein Mentor Boris Grebenschtschikov, der Kopf der Rockgruppe *Akvarium*, verliehen. Der Name verweist insofern über Sergej Bugaev hinaus, als in ihm Paradigmata der Selbstexotisierung aufscheinen, die tief in der Sowjetunion verwurzelt waren. 1991 wirkte *Afrika* auch an dem Projekt *Lenin – grib* (*Lenin war ein Pilz*) des Musikers Sergej Kurjochin und des Journalisten Sergej Sholochov mit. Ihnen gelang es, in einer TV-Sendung durch eine Kette von logischen Schlussfolgerungen scheinbar zu belegen, dass Lenin durch den Konsum von psychoaktiven Pilzen selbst zum Pilz geworden war. Zum großen Erfolg dieser Aktion trug vor allem bei, dass sehr viele Zuschauer der Beweisführung skeptischen Glauben schenkten.<sup>8</sup>

### Performancekunst, Skandale und neues Geld

Die spät- und unmittelbar postsowjetische Phase war eine Hochphase der Performancekunstszene, die schnell reagieren konnte und in vielen Fällen den Nerv der Zeit traf. In Lettland schuf der Künstler Miervaldis Polis die Kunstfigur eines bronzenen Mannes, die er ab 1987 als Performance im öffentlichen Raum

zeigte. Polis lief komplett bronzefarben geschminkt und eingekleidet durch die Straßen Rigas, wo er beträchtliche Aufmerksamkeit auf sich zog, denn auch im Riga der Perestrojka waren solche Ausbrüche von Individualität außergewöhnlich.<sup>9</sup> Hinzu kommt die semantische Offenheit, die Unabgeschlossenheit und Uneindeutigkeit des Sinns der Performance, die sehr unterschiedliche Reaktionen und Deutungen hervorrief. Seine Performances waren in einem gewissen Sinne „Demokratie in Aktion“<sup>10</sup> und Experimente in einer Phase, in der sich die Öffentlichkeit in den baltischen Ländern bereits offen gegen sowjetische Narrative wandte.

Auch im Zentrum der Sowjetmacht schließlich, in Moskau, florierte ab 1991 die Performancekunst in Interaktion mit den sich neu bildenden Strukturen eines freien Kunstmarktes. Dazu zählten aktionistische Projekte in besetzten Häusern ebenso wie die Gründung erster privater Galerien mit den Geldern der neuen Finanzeliten. Von September 1991 bis Mai 1993 bestand in einem nur 15 Quadratmeter großen Raum in einem besetzten Haus die *Galereja na Trechprudnom (Galerie in der Trechprudnyjgasse)*. Sie war in ihrem Kern selbst ein Kunstprojekt. Jeden Donnerstag um 19 Uhr fanden hier rund um Avdej Ter-Oganjan Kunstaktionen statt.<sup>11</sup>

1991 testete Anatolij Osmolovskij zusammen mit der Gruppe *Ė. T. I.* in der Aktion *Ė. T. I.-Tekst. Chuj na Krasnoi ploščade (Ė. T. I.-Text. Chuj auf dem Roten Platz)* die Grenzen der neuen Freiheit in der bisher vielleicht radikalsten Form aus. Die Aktionisten bildeten am 18. April 1991 mit ihren Körpern den Schriftzug „ХУЙ“ – ein obszönes Wort aus der gesellschaftlich stark tabuisierten russischen Fluchsprache *mat*. Die Aktion im Zentrum der sowjetischen Macht stellte zu diesem Zeitpunkt eine Provokation mit nicht absehbaren Folgen für die Aktionisten dar. Doch harte Sanktionen blieben aus. Daran wird deutlich, wie weit der politische Wandel vorangeschritten und die Macht des repressiven Strafapparats schon eingeschränkt war.<sup>12</sup>

Der Rückgriff auf den *mat* war eine der Kernstrategien der Provokationskunst der radikalen Moskauer Kunstszene, die sich um Anatolij Osmolovskij und den aus der israelischen Emigration zurückgekehrten Alexander Brener bildete. Der Bezug auf Strömungen wie die linksgerichtete Situationistische Internationale um Guy Debord in den 1960er Jahren und auf die Punkästhetik sowie der Gebrauch obszöner Lexik und radikale Gesellschaftskritik, möglichst artikuliert im performativen Kunstskandal, wurden zu den Markenzeichen der sich dynamisch entwickelnden hauptstädtischen Performancekunstszene, die sich gegen jede Repräsentation sträubte und mehr mit den Veränderungen interagierte als sie mimetisch abbildete.<sup>13</sup>

Mit dem Anbruch des ersten postsowjetischen Jahrzehnts begann auch Oleg Kulik seine Karriere in Moskau. Internationale Erfolge feierte er im Laufe der 1990er Jahre vor allem mit seinen Performances, in denen er als menschlicher Hund auftrat. Als Hund interagierte er mit dem westlichen Kunstmarkt,<sup>14</sup> als Hund lotete er Fragen einer russischen nationalen Identität aus.<sup>15</sup> Bevor er jedoch die Hundefigur entwickelte, war er ab 1991 Kurator in der neu gegründeten Regina Gallery in Moskau, die durch die neue Geldelite finanziert wurde. Er verband die Arbeit des Kurators mit aktionistischen Präsentationsformen. Von Mai bis Juni 1991 präsentierte er beispielsweise Bilder im Stil des sozialistischen Realismus auf dem Boden der Galerie, so dass die Besucher gezwungen waren, auf der

offiziellen Ästhetik der untergehenden, zu diesem Zeitpunkt aber noch existierenden Sowjetunion herumzutampeln. Hinzu kam ein luxuriöses Buffet, das allerdings ohne Besteck gegessen werden musste.

Die aktionistische Ausstellung übersetzte gelungen das symptomatische Befremden einer jungen Frau, die sich über die schier endlosen Burgervorräte während der Eröffnung des ersten Moskauer McDonald's bei ansonsten leeren Regalen gewundert hatte,<sup>16</sup> in künstlerische Formensprache. So gelang es Kunst und Kultur während der letzten sowjetischen und der ersten postsowjetischen Jahre immer wieder vielfältige neue Ausdrucksformen zu finden. Diese stellten in Literatur und Film, in der Video- und Performancekunst nicht nur einen Ausdruck für die Wirren jener Zeit dar, sondern sie erschlossen auch neue künstlerische Felder und wirkten damit wegweisend.

### Anmerkungen

- 1) Uffelman, Dirk: Vladimir Sorokins Diskurse. Ein Handbuch. Heidelberg 2021, S. 31, 83–85.
- 2) Umland, Andreas: Pathologische Tendenzen im russischen Neoeurasismus. Zur Bedeutung des Aufstiegs Aleksandr Dugins für die westliche Russlandinterpretation. In: Dietrich, Christian; Schüßler, Michael (Hg.): Jenseits der Epoche. Zur Aktualität faschistischer Bewegungen in Europa. Münster 2011, S. 61–75.
- 3) Gözl, Christine: KINO #3: BRAT: <https://www.dekoder.org/de/article/kino-brat-balabanow-bodrow>.
- 4) Weller, Nina: Die belarussische Literatur zwischen Aufbruch und Repression. In: RGOW 4/5 2021, S. 24–26, hier S. 25.
- 5) Theimer Nepomnyashchy, Catharine: Markets, Mirrors, and Mayhem: Aleksandra Marinina and the Rise of the New Russian *Detektiv*. In: Barker, Adele M. (ed.): Consuming Russia: Popular Culture, Sex, and Society since Gorbachev. Durham et al. 1999, S. 161–191, hier S. 166.
- 6) Drews-Sylla, Gesine: Moskauer Aktionismus. Provokation der Transformationsgesellschaft. München 2011, S. 83.
- 7) Fond Vladislav Mamyšev-Monro, <https://vmmf.org/biography>.
- 8) Yurchak, Alexei: A Parasite from Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom. In: Slavic Review 70, 2 (2011), S. 307–333; Bryzgel, Amy: Performing the East. Performance Art in Russia, Latvia and Poland Since 1980. London/New York 2013, S. 44.
- 9) Bryzgel, Performing (Anm. 8), S. 111 f.
- 10) Ebd., S. 128.
- 11) Kovaljev, Andrej: Die Trechprudnyj-Galerie: Es ist an der Zeit, naive Fragen zu stellen. In: Umělec 1 (2007), <http://www.divus.cz/>; Drews-Sylla, Moskauer Aktionismus (Anm. 6), S. 74–76.
- 12) Drews-Sylla, Moskauer Aktionismus (Anm. 6), S. 65–67.
- 13) Ebd., S. 309–317.
- 14) Ebd., S. 167–245.
- 15) Bryzgel, Performing (Anm. 8), S. 68–99.
- 16) <https://www.cbc.ca/archives/first-mcdonalds-moscow-1990-1.4980247>.

Gesine Drews-Sylla, Prof. Dr., Slavistin und Komparatistin, Lehrstuhl für Literatur und Kultur Russlands an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.